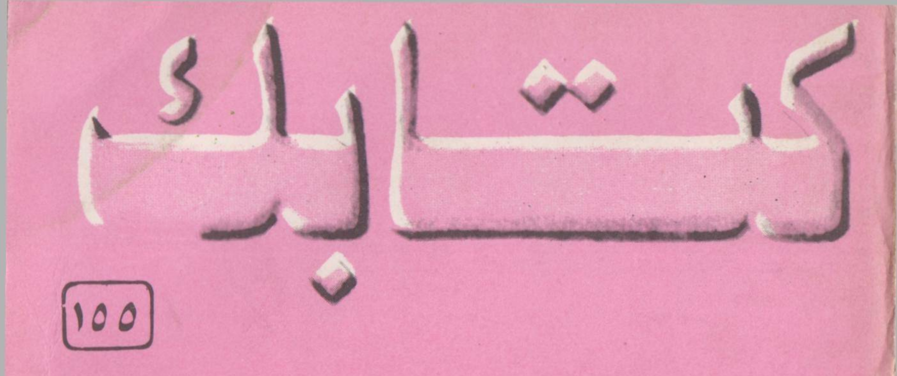


١٥٥

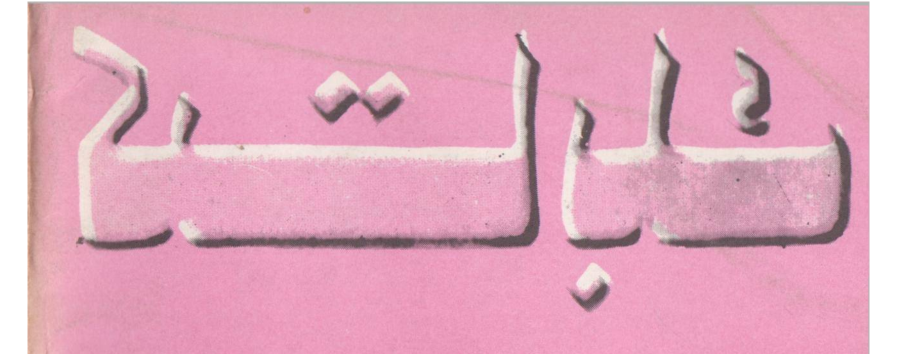
سعد أردش

المسرح الإيطالى

من البدايات وحتى أوائل الخمسينيات



دار المعارف



هـذا الكتاب

وقفة تاريخية فنية مع المسرح الإيطالى من بداياته البعيدة حتى أوائل الخمسينيات . . تؤكد الصلة التى تربط المسرح فى إيطاليا بالمسرح العربى عامة والمسرح المصرى بوجه خاص . .

وقد حرص المؤلف على تقديم عدد من الأعمال المسرحية الإيطالية التى تعطى المثل الكامل لنشأة وتطور المسرح فى أوربا بصفة عامة . .

١٠ ج



١٥٥ كتابك

رئيس التحرير أنيس منصور

سعد أردش

المسرح الإيطالى

من البدايات وحتى أوائل الخمسينيات



دار المعارف

الناشر دار المعارف ١١١٩ كورنيش النيل القاهرة ج م ع

مقدمة

شرفتنى دار المعارف فمنحتنى فرصة المشاركة فى سلسلتها الثقافية «كتابك» بموضوع يشوقنى منذ فترة غير قصيرة أن أكتب فيه ، لأنه جديد على المطبعة المصرية أولاً ، ولأنه ثانياً يتصل بدراساتى للمسرح فى إيطاليا ، فضلاً عن وشائج القرابة التى تربط المسرح العربى عامة ، والمسرح المصرى بوجه خاص ، بالمسرح الإيطالى . والحق أننى وقعت فى حيرة عند تخطيط مادة هذا الكتيب ، نظراً للتناقض الشديد بين ضيق مساحته واتساع موضوعه .

ولقد اخترت المدخل التاريخى ، آخذًا فى الاعتبار أن أقدم للقارئ عرضًا متكاملاً للظاهرة المسرحية ، أدباً وعرضًا ؛ وتوقفت مليًّا عند عيون الأعمال المسرحية وكتاب المسرح الذين يشكلون الركيزة الأساسية لتاريخ المسرح فى إيطاليا ، مستعيناً – ما أمكن ذلك – بأمثلة من الأعمال المسرحية .

وإذا كنت قد توقفت بالقارئ عند أوائل الخمسينيات ، فلضيق المساحة أولاً ، ولأن المسرح الإيطالى المعاصر فيما بعد الخمسينيات المبكرة يدخل فى مرحلة متشعبة ومتعددة المناهج ، متأثرة بأزمة ما بعد الحرب الثانية محليًّا وعالميًّا ؛ الأمر الذى قد يقتضى وقفة أكثر عمقاً ، وأكثر

أخذاً بالتفاصيل ، ولقد يكون لهذه المرحلة لقاء آخر بالقارئ .

على أنى أحب أن أؤكد أن هذه الدراسة العامة لنقاط الارتكاز فى المسرح الإيطالى ، تحتاج فى كل من أبوابها إلى تعميق وتفصيل ، وإلى كثير من الدراسات المقارنة مع المسرح خارج إيطاليا ، وبوجه خاص فى أوربا .

وكلى أمل - مع ذلك - فى أن أكون قد أصبت بعض التوفيق فى أن أعقد علاقة تأسيسية بين القارئ والمسرح الإيطالى .

سعد أردش

المسرح فى إيطاليا

من البدايات وحتّى أوائل الخمسينيّات

يشكل المسرح الإيطالى جانباً هاماً من تاريخ المسرح فى أوربا ، كما يعتبر – فى كثير من زواياه – مثلاً كاملاً لنشأة وتطور المسرح فى أوربا ، أدبًا ومعمارًا وعرضًا ، بل إنه كان فى بعض هذه الفنون يحتل مكان الريادة بالنسبة لبعض بلدان أوربا ، ويكفى أن نشير هنا إلى أن الكوميديا عرفت طريقها إلى أوربا فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر ، إثر هجرة الكثيرين من فنانى الكوميديا المرتجلة الإيطاليين إلى فرنسا ، وأن دور المسرح التى شيدت فى أوربا وغيرها من بلاد الشرق فى العصر الحديث ، وحتّى ما قبل الحرب العالمية الأولى ، هى الدور التى نسميها « المسرح على الطريقة الإيطالية » وهى المسارح ذات المقاصير التى شيدت أول ما شيدت فى إيطاليا فى مطلع القرن التاسع عشر ، لتكون ملتقى الرواد من الطبقة الوسطى .

على أن من الأسئلة التى تطرح نفسها عادة عند التعرض لتاريخ المسرح الإيطالى ، ما هى نقطة البداية : المسرح الرومانى ، أو مسرح القرون الوسطى (المسرح الدينى المسيحى) ؟ . . ولكننا إذا بدأنا البحث على أساس التطور الطبيعى للحياة المسرحية ، وبصرف النظر عن الواقع

الجغرافى والسياسى للدولة الإيطالية ، فإننا سنجد علاقة عضوية لا يمكن إنكارها بين مسرح (روما) الجمهورية ثم روما الإمبراطورية ، والمسرح الإيطالى ، إن فيه الجذور الأساسية لما سيكون عليه مسرح الدنيا بعد خروج المسرح من ردهات الكنيسة الكاثوليكية ، ثم بعد انفلاته من عتبات هذه الكنائس ومن قسسها ورهبانها .

روما وريثة حضارة أثينا :

لقد ولدت الكوميديا والتراجيديا الرومانيتان فى أعقاب انهيار الحضارة اليونانية ، وبعد أن أصبح فى حكم الأمر الواقع أن تكون روما الوريثة الشرعية لهذه الحضارة ، ويؤكد شيشرون أن مؤسس التراجيديا فى روما هو ليفيوس أندرونيكوس Livio Andronico الذى قدم فى عام ٢٤٠ ق . م عرضًا مسرحيًا لأسطورة fabula كان هو مؤلفها وممثلاً فيها ، وبهذه البداية ينفتح سجل مرحلة خصبة من الإنتاج المسرحى فى روما – أدبًا وعرضًا – فقد أعقبت أندرونيكوس سلسلة من الكتاب نذكر منهم : إنيو Ennio الذى قدم أول أعماله فى عام ٢٣٩ ق . م ، ونيفيو Nevio الذى قدم مسرحيته الأولى فى عام ٢٣١ ق . م ثم تشيشيليو Cecilio وباكوفيو Pacuvio فيما بين ٢٣٠ ، ٢٢٠ ق . م ، إلى أن توجت هذه الجهود التأسيسية بميلاد شاعر الكوميديا العظيم بلاوتوس Plauto ثم تيرنسيو Terenzio كما تصل التراجيديا فى

روما إلى قمة نضجها بمسرحيات سنيكا Seneca الذى يصمه كثير من النقاد بأنه كاتب يُقرأ ولا يُعرض على المسرح . ويقارن شيشرون Cicerone تراجيديات أنيو وباكوفيو وأتشو Accio بمسرح أيسكيلوس وسوفوكليس وبوربيدز ، كما يؤكد أن كوميديات بلاوتوس وتيرنسيو لا تقل عظمة وأصالة عن أعمال أرستوفان ، ومن بين كل هؤلاء وغيرهم من كتاب المسرح فى روما لم تصل إلى أيدينا كاملة إلا أعمال بلاوتوس وتيرنسيو ، ومن تحليل هذه الأعمال نستطيع أن نقطع بأن الأدب المسرحى فى روما كان بالدرجة الأولى أدب سياسة ، يطرح من القضايا اليومية أكثرها حدة وأوثقها صلة بحياة الناس . على أننا إذا تجاوزنا عن اعتزاز شيشرون بكتاب روما ، وجدنا جانباً كبيراً من النقد يؤكد أن مسرح روما لا يخرج عن كونه تقليداً للصياغة الإغريقية ، سواء فى التراجيديا أو فى الكوميديا ، فى حين يصر جانب آخر على أصالة جانب كبير من أدب روما المسرحى ، وبوجه خاص عند بلاوتوس .

بلاوتوس Plauto ٢٥٥ – ١٨٤ ق.م :

ولقد أبقى لنا التاريخ إحدى وعشرين من كوميديات بلاوتوس التى يقرر القدماء ومن بينهم أولوجيليو Aulo Gellio أنها بلغت المائة والثلاثين عدداً ، ومن أشهرها : أمفتريون Amphitruo ، الحمير Asinaria جرة الذهب Aulularia ، الأسرى Captivi ، المحارب

الفخيم Miles Gloriosus

وتتميز معظم هذه الكوميديات بترديد أصداء الماضى والمستقبل ، فهى من ناحية تستعير الشكل ، وقطع الشخصيات من الكوميديا الإغريقية ، وتعتبر تطبيقاً حيًّا لقواعد الكوميديا الكلاسيكية حتى القرن الثامن ، ومن ناحية أخرى تبشر بكثير من موضوعات وشخصيات كوميديا الفن أو الكوميديا المرتجلة الإيطالية Commedia dell'arte بل إنها تتعدى ذلك إلى التبشير بكوميديا عصر الأحياء ، وبوجه خاص فى فرنسا (موليير) .

وربما كان من المفيد أن نستعرض بعض هذه الأعمال بشكل عاجل ، توصلاً إلى الكشف عن أسرار الكوميديا الكلاسيكية ، وتمهيداً لاستقبال كوميديا جولدونى الذى يعتبر فى النهاية مدوناً بشكل ما للكوميديا المرتجلة ، وسأختار هنا نصين من نوعيتين مختلفتين :

المحارب الفخيم Miles Gloriosus

فى هذه المسرحية يسخر بلاوتوس من شخصية الجندى المغرور الكثير الكلام عن نفسه ، الذى يطابق سلوكه القول العربى المأثور «جعجعة ولا طحن» ، وهى شخصية قريبة الشبه بشخصية (أبو لمعة) المشهورة فى الكوميديا المصرية المعاصرة ، ويبدو أن هذه الشخصية تؤرخ منذ ما قبل الميلاد كراهية الإنسان للحرب وتجارها ، ونكتته اللاذعة ضد القوة

الغاشمة وضد القهر ، فنحن نجدها عند أرستوفان فى مسرحية (السلام) ثم نلتقى بها عبر التاريخ فى أشكال متنوعة تسجل كلها نفس الهدف الإنسانى والفنى : تراسون فى مسرحية (الخصىّ Eunuco) لتيرنسيو. وفى القرن الخامس عشر يصبح شخصية ثابتة كوميديا الفن الإيطالية تحت اسم (الكابتن زوبعة Capitan fracassa) ثم ينتشر بعد ذلك فى الآداب الإنسانية فى كل زمان ومكان ، وإن اختلفت أسماؤه وأشكاله باختلاف الأشكال الحضارية.

الشاب بلوسكل Pleusicle يحب فتاة الهوى فيلوكومازيو Filocomasio التى يختطفها الجندى المغرور برجويولينيس Pirgopolinice وبينما كان بالستريون Palestrione خادم بلوسكل يسعى ليخبر سيده بالواقعة ، يقع فى يد عصابة تبيعه للجندى المغرور ، حيث يتقابل مع الفتاة المخطوفة ، ويدبر الاثنان خطة حكيمة : يدعوان بلوسكل أن يلحق بهما فى أفيزو Efeso حيث يسكن فى الدار المجاورة عند صديق ، وبفضل ما أوتى الثلاثة من ذكاء — وبوجه خاص ذلك الخادم بالستريون الذى يبشر بشكل ما بشخصية الخادم الذكى فى كوميديا الفن وعند جولدونى : أرلكينو Arlecchino ينحتون كوة فى الحائط الذى يفصل بين الدارين ، ومن هذه الكوة تمر الفتاة لتلتقى بحبيبها الشاب ، وتأتى معه من أشكال الغرام ما تشاء ، ولكن خادم الجندى الذى يقوم حارساً على الفتاة يلمحها فى واقعة غرام فاضح من فوق السطح ، إلا أن

الخادم بالستريون يقنعه بأنها أختٌ توأم للفتاة فيلوكومازيو وصلت إلى المدينة فى اليوم السابق مع عشيقها ، ويقع الخادم بهذا الشكل فى خلط لا يعرف معه أى عشيقين يرى فى كل مرة ، وهنا يتم تدبير (المقلب) الذى يسقيه العاشقان وخادمهما للجندى المغرور ، واثقين من النجاح ، استناداً إلى غروره وثقته فى جماله وسحره للنساء كافة : إنهما يوهمانه بأن زوجة الجار ، وهى امرأة فى غاية الجمال ، واقعة فى غرامه ، ولا تطيق الحياة مع زوجها بسبب هذا العشق ، وتريد أن تتزوج الجندى الفخيم ، ينخدع بيرجويولينيس ، ويبدى رغبته فى التخلص من الفتاة فيلوكومازيو ، ولما كان الشابان قد أوهماه أن أمها وأختها قد حضرتا إلى المدينة فإنه يبعث بها إليهما ، ومعها كل الهدايا ، بما فى ذلك العبد بالستريون . . ثم يدخل الجندى إلى بيت الجار ، وهو يتلمظ عشقاً إلى قبلات وأحضان الزوجة الموهومة ، فإذا به أمام الزوج ، الذى يعطيه بالتعاون مع فرقة من الخدم علقة ساخنة بالعصى تعلمه حقيقة قدره .

وفى نهاية المسرحية - الفصل الخامس - ينسج بلاوتوس مشهد تعرية البطل الأجوف عن طريق الحب (ذلك أنه أيضًا صنديد ولا يضارع فى حب النساء ، والرجال أيضًا) ليسلم للأزمان التالية شكلاً مسرحيًّا لم نجد له بديلاً مماثلاً حتى اليوم .

إن الصياغة الفنية للمقلب تتكرر لدى كتاب الكوميديا الكبار ، وبوجه خاص عند موليير ، بنفس التراكيب .

جرة الذهب Aulularia :

وجرة الذهب هى البطل الحقيقى لهذه المسرحية التى تختلف فى كثير من خصائصها عن كثير من مسرحيات بلاوتوس .

أوكليون Euclione رجل فقير ، عثر يوماً على جرة مملوءة بالذهب تحت أرض بيته ، وكان جده قد خبأها فى ذلك المكان . ولم يكشف أوكليون السر لأى إنسان . ولا لابنته فدريا Fedria أو حتى لخادمته العجوز ستافيليا Stafilia ويواصل حياته متظاهراً بالفقر ، يعيش على الإيراد الضئيل لقطعة الأرض الصغيرة التى يملكها ، ولكن هدوء باله وراحته تنقلبان إلى خوف ووهم دائمين من أن يسرق أحد جرة الذهب . لقد أصبحت جرة الذهب هَمّاً بالنهار وأرقاً بالليل ، بدلاً من أن تحقق له ولعياله السعادة والرفاهية .

وله جار اسمه ميجادورو Megadoro غنى وعظيم ، يعجب بابنة أوكليون ويطلبها زوجة له ، إلا أن الثانى يؤكد له أنه رجل فقير – وأن ابنته لا تستطيع أن تقدم مهراً ، إلا أن ميجادورو يصر على طلب الزواج من فدريا دون أن ينتظر منها أى مهر . فيوافق أوكليون ، ويحدد نفس اليوم للزواج ، ويتوجه أوكليون إلى السوق ليشترى شيئاً لمائدة العروس . إلا أنه لشدة بخله لا يشترى إلا شيئاً من البخور وحزمة ورد ، وعندما يعود إلى بيته يفاجأ بحركة كبيرة وأناس كثيرين داخل البيت ، لقد كان

العريس ميجادورو قد أرسل إلى البيت جيشاً من الطباخين والخدم والحشم وأكواماً من الطعام لإعداد مائدة العرس ، دون أن يستأذن فى ذلك أوكليون . . إلا أن الأخير يندفع فى سب هؤلاء الناس وطردهم شر طردة ، ولا يبخل أيضًا بالشتائم على خطيب ابنته ، ظنًّا منه أنه إنما خطب ابنته ليتوصل إلى سرقة جرة الذهب ، وينتهز أوكليون أول فرصة ليستخرج الجرة من مكانها ويخفيها تحت تمثال إلهة فى المعبد المجاور لبيته .

وكان ليكونيد Liconide ابن أخت ميجادورو يحب فدريا وقد استهواهما الحب مرة منذ تسعة شهور فنسيا نفسيهما ، وحملت فدريا وهى الآن تعانى المخاض ، وتحاول الخادمة العجوز ستافيليا أن تخفى عارها حتى تلد .

ولقد أرسل ليكونيد خادمه ستروبيلو Strobilo ليتبصص على بيت حبيبته ، وليرى ما حقيقة مشروع زواج خاله منها ، فإذا بالخادم يفاجئ أوكليون خارجًا من المعبد وهو يبتهل إلى الإلهة أن تحفظ له كنزه . . ويفزع الرجل بعد ذلك بقليل ، على أثر نعيق غراب ، فيهرول ثانية إلى المعبد ويرى ستروبيلو فيمسك به وينهره ويطلب منه أن يرد إليه ما سرق منه ، دون أن يذكر ما هو ، حتى إذا ما تأكد أنه لم يسرق الجرة طرده ، وعاد إلى المعبد فأخرج الجرة وحملها تحت ثيابه ثانية ليخفيها فى الغابة المحيطة بأحد المعابد خارج الأسوار ، ولكن ستروبيلو كان يتتبعه هذه المرة ، ويسرق الجرة بالذهب ويذهب بها إلى ليكونيد ، الذى

يكون قد ذهب إلى خاله ليعترف له بالخطإ الذى وقع فيه مع ابنته ، إلا أن الخال يعتقد – وكان قد اكتشف سرقة الجرة – أنه يتكلم عن سرقة الذهب . . ويجرى على سوء التفاهم هذا حوار طويل ، ولكن الحقيقة تنكشف فى النهاية ، فيقسم ليكونيد أن يكشف عن السارق بمجرد معرفته . . وعندما يقدم إليه خادمه الذهب يطالب بأن يكون ثمناً لعتقه من العبودية . .

وهنا ، وفى بداية الفصل الخامس من المسرحية ، تتوقف الأحداث . . لقد وصلتنا المسرحية ناقصة . .

إن جميع أحداث المسرحية ، وجميع شخصياتها ، تتركز وتلتف حول الشخصية الأساسية لأوكليون – البخيل – ويبدو أن بلاوتوس قد أراد بالفعل تشريح هذه الشخصية ، ليكشف عن أوهامه ومخاوفه ومعاناته بسبب كنزه ، وليسخر فى نسيج كاريكاتيرى غنى ورائع من ذلك البخيل المجنون . .

ولعل (جرة الذهب) أن تكون الكوميديا الأخلاقية الأولى فى تاريخ المسرح ، ولكن المؤكد أنها كانت مصدراً لكثير من الأعمال المسرحية فيما بعد وبوجه خاص لرائعة موليير «البخيل L'Avare» .

وإذا كنا قد ضربنا مثلاً للكوميديا فى روما بالشاعر بلاوتوس ، فإننا نختار من شعراء التراجيديا سنيكا (ولد فى السنة الرابعة ق. م ومات سنة ٦٥ ميلادية) ، ليس فقط لأنه صاحب أكبر عدد من التراجيديات التى

بين أيدينا ، أو لأنه كان مرجعاً - إلى جانب يوربيبدز شاعر التراجيديا الإغريقية - لكثيرين من شعراء المسرح فى عصر الأحياء فى فرنسا وإسبانيا ، وفى العصر الإليزابيثى فى إنجلترا ، بل - وربما كان هذا هو الأهم - لأنه عاش السنوات الأخيرة من انهيار الإمبراطورية الرومانية ، وقضى الجانب الأكبر من حياته وكتب شعره ومسرحه فى ظل المسيحية وتحت وطأة الصراع الرهيب بينها وبين الأباطرة الدمويين : نيرون ، وكاليجولا ، بل إن الأول تتلمذ على يديه .

لقد كتب سنيكا تسع تراجيديات هى : هرقل غاضباً Ercole furente الطرواديات Le Troadi ، الفينقيات Le Fenieie ميديا Medea ، فيدرا Fedra ، أوديب Edipo ، أجامنون Agamennone ، تيست Tieste ، هرقل ملحداً Ercole etèo. وواضح أنها جميعاً تتناول موضوعات من الميثولوجيا الإغريقية ، وتنسب إليه تراجيديا عاشرة بعنوان أوكتافيا Ottavia وموضوعها قتل نيرون لزوجته أوكتافيا ، ولكن نسبتها إليه غير صحيحة بالتأكيد بإجماع النقاد ، لأنها أوردت حادثة التنبؤ بموت الإمبراطور ، وقد وقعت بالقطع بعد موت سنيكا .

ولقد سبقت الإشارة إلى أن مسرح سنيكا لم يكتب للعرض على خشبات المسارح وللجماهير الغفيرة فى عصره ، بل للقراءة فى حلقات ضيقة من المستمعين المختارين ، وفى بعض صالات الإستماع ، وكانت

منتشرة فى روما وغيرها من بلاد الإمبراطورية فى زمانه ، على أن كثيرين من المعاصرين يسجلون له عناية فائقة بتحليل العواطف الإنسانية المجردة ، كما يسجل له الجميع رفعة شعره وصدقه ، وتشوفه العلمى الصحيح لمستقبل الإنسان :

« سيأتى يوم . عبر القرون ، يحطم فيه المحيط »
« السلاسل التى تقيد العالم ، عندئذ يتكشف عالم »
« واسع الأرجاء ، حيث تكشف تيتى Teti ملكة »
« الأساطيل عن بلاد جديدة ، وعلى الأرض لن »
« تكون موجودة بعد مدينة تولة Thule »
(ميديا)

ولكن المسرح فى روما بعد سنيكا — وربما ، بل المؤكد ، إبان حياته — قد سار فى نفس طريق الانحدار الذى عاشته الإمبراطورية الرومانية سنواتها الأخيرة ، فاتجه إلى التسلية الغليظة ، وإلى هتك العادات والتقاليد الأخلاقية ، بما يقدمه من فضائح جنسية ، وإلى جانب الجنس الفاضح والنكات الغليظة ، شهوة الدماء ومشاهدة التعذيب .

وأمام هذا الانهيار ، تقف العقيدة الجديدة بالمرصاد ، لتعلن الحرب على المسرح وعلى وسائل اللهو المتعددة الأشكال ، بعد أن أغرقت فى

الدم وفى الجنس ، وبعد أن قضت سنوات تتخذ من مشاهد تعذيب المسيحيين الأوائل متعة ولهوًا ، أو عرضًا بديلاً للعروض المسرحية ، ولتقضى فى النهاية على مسرح ملوث ، وتلد مسرحًا جديدًا ، هو المسرح المسيحى ، أو مسرح الأسرار .

المسرح الإيطالى فى القرون الوسطى

كان المجتمع الأوربى عامة ، وربما فى إيطاليا على وجه الخصوص ، يعيش فى القرون الوسطى حول الكنيسة المسيحية – الكاثوليكية فى إيطاليا – ومن هنا تبدأ ثقافته وتنتهى ، لهذا كان طبيعيًا أن يولد مسرح هذا المجتمع فى الكنيسة ، ومن خلال الطقوس الكنسية التى يتكتل حولها المؤمنون بالعقيدة المسيحية ، والتى ترسم لهم كل آمالهم وأحلامهم فى عالم أفضل . ومن هذه الطقوس باللغة اللاتينية فى إيطاليا وبلاد أوربا الكاثوليكية تولد الدراما الطقوسية Dramma Liturgico ونقصد بها تلك العروض المقدسة فى داخل الكنيسة التى كانت فى جوهرها احتفالات دينية . ولكنها كانت أيضًا تتضمن كل عناصر العرض المسرحى : أحداث فى حوار ، تنظيم للعرض أقرب ما يكون إلى الإخراج بالمعنى الحديث . وأهم من ذلك كله الشخصيات الدينية – الفنية – التى يجسدها ممثلون ، غير أن هذه العروض كانت جزءًا من الطقوس اللاهوتية الرسمية للكنيسة ، ولهذا فقد كان الممثلون يختارون من بين أعضاء الأكليروس ، وكانت الموضوعات تستمد من الإنجيل وكتب القديسين والأساطير المتصلة بالجزاء والعقاب يوم البعث ، وقد حفظ لنا التاريخ من هذه الدراما الطقوسية (المقدسة) حوالى سمائة نص ، ترجع

كلها إلى القرنين التاسع والعاشر الميلاديين ، وقد كتب معظمها بالشعر اللاتيني المقفى . وإن كانت كلمات الكورس فى الغالب نثراً وكانت أهم أحداثها تدور حول بعث المسيح ، ورفعه إلى السماء ، وزيارته للسيدة مريم ، أو للمريمات الثلاث ، أو للحواريين . . . إلخ . .

وعندما تأكد للكنيسة وللبابوية فى إيطاليا سلطانها وبوجه خاص ذلك السلطان السياسى ، بدأت تفكر فى احتفالات أكثر دنيوية ، سعياً إلى شيء من التخفيف على جماهير المؤمنين – وربما أيضًا مع تقدير الذكاء السياسى ، سعياً إلى تلطيف النغمة الكهنوتية الجافة بشيء من لغة الشعب – فاتجهت إلى الاحتفالات بالأعياد ، وكثير منها يرجع إلى التقاليد الوثنية فيما قبل الميلاد ، وبوجه خاص أعياد الإخصاب التى تتخلل الفصول الأربعة ، وكانت الكنيسة تحتفل بهذه الأعياد داخلها أيضًا ، وتدعو إليها الشعب الكاثوليكى ، محاولةً تنظيمها وقيادتها ، ولكن هذه الاحتفالات بدأت شيئاً فشيئاً تأخذ طابع الكوميديا الساخرة . ومنها تبدأ بذور الكوميديا فى إيطاليا .

وعندما أحست الكنيسة بانحراف هذه الاحتفالات نحو الدنيوية ، وخاصة بعد أن أخذت فى أعياد الميلاد أشكالاً من الكوميديا الساخرة مثل ما كان يسمى بعيد المجانين Festa dei folli أصدر البابا أنوشنتزو الثالث Innocenzo III أمراً بتحريمها وبطرد المحتفلين بها من الكنيسة . . هؤلاء المطرودون هم أول مؤلفى الكوميديا الإيطالية ، وقد

انضموا بعد طردهم من الكنيسة إلى إخوانهم من المهرجين والمشعوذين ، ولاعبى السيرك والمغنين والعازفين والسحرة وغيرهم ممن ظلوا يحترفون هذه الفنون جيلاً عن جيل ، وينتقلون من بلاط إلى بلاط عند أمراء الإقطاعيات ، يحيون سهراتهم ولياليهم بألوان مختلفة من تلك الفنون الشعبية ، وكان هؤلاء المهرجون فى تسليتهم للسادة الإقطاعيين يقلدون الشخصيات الهامة ، ويخلقون الشخصيات الفنية من خيالهم ، حتى إذا نضج الخلق الفردى (المنولوج) بدأ الحوار بين اثنين من المهرجين (الديالوج) ثم يفضى الديالوج رويداً رويداً إلى المسرحية المتكاملة . .

على أنه فى القرن الثانى عشر وبينما الكنيسة الكاثوليكية تتفرغ لتنظيم مؤسساتها اللاهوتية ، يولد فى شبه الجزيرة الإيطالية – إلى جانب ذلك النوع من الفن الشعبى الترفيهى – إحساس دينى ثورى ، ينزع إلى التطهير ويلد من جديد مسرحاً دينياً يخرج من عواطف المؤمنين خارج الكنيسة ، ويتجسد فى نوعية درامية أشبه ما تكون « بالملحمة » أو بما يسمى فى تراثنا الدينى الشعبى « المديح » Lauda والجدير بالذكر أن هذه المدائح قد كتبت لأول مرة باللغة الإيطالية ، وكان يطلق عليها حتى ما قبل إتمام دانتى اليجيرى Dante Aleghieri لرسالته قبل اللغة الإيطالية ، العامية ، أو لغة العوام ، ولعل هذا الحدث بالذات يكون الدليل القاطع على نبوعها من العاطفة الدينية للشعب ، وإن كان كتاب المدائح الصحيحة النسبة إلى مؤلفين ينتسبون إلى فئة المثقفين الأرستقراطيين ،

والشخصية الرئيسية فى هذه المدائح هى «الابن» – المسيح – الذى صلب من أجل سعادة الإنسان ، وأعنى بالشخصية الرئيسية هنا الموضوع الرئيسى ، ولست أعنى ما نقصده فى لغتنا المسرحية الحديثة ببطل المسرحية ، ذلك أن محور المديح دائماً هو المسيح وما صادف من آلام ، ومن أعظم ما يمثل به لهذا النوع – الذى يعتبر بحق أساس التراجيديا الحديثة فى المسرح الإيطالى – ملحمة ياكوبونى داتودى Jacopone da Todi (القرن ١٣) بعنوان بكاء السيدة العذراء Il pianto della Madonna وهى تستعرض جميع مراحل آلام السيد المسيح ، فى حوار يبدأ بين الرسول والعذراء وينتهى بين السيد المسيح والعذراء .

وإذا كانت هذ المدائح لا تقدم كل العناصر الفنية المطلوبة لعرض مسرحى متكامل ، فلقد كانت مقدمة منطقية للعرض المسرحى الكامل – فى إطار المسرح الدينى دائماً – حيث ولدت بعدها فى فلورانس Firenze العروض المسرحية الدينية التى بدأت تتخلص من الوعظ وتتجه إلى مزيد من المسرح Sacra Rappresentazione ولا شك أن ميلاد هذه العروض المسرحية فى فلورانس يقوم على ما اشتهرت به هذه المقاطعة ، ولا تزال ، من صفاء اللغة ، وخصب الأرض الفنية والأدبية ، وتستمر هذه العروض الدينية – بعد أن تنتشر من فلورانس إلى أنحاء إيطاليا – حتى تتصل بحركات الإحياء فى القرنين

الخامس عشر والسادس عشر ، ويشارك فى صياغتها كتاب كبار مثل برناردوبولتشي Bernardo Pulci ولورنزو العظيم Lorenzo Il Magnifico ولو أن المستوى اللغوى والشعرى فيها لم يجاوز مستوى المدائح ، بل إنه لم يجاوره وربما كان السبب فى قصور المستوى الأدبي لهذه العروض هو اهتمامها أساساً بغزو الجماهير ، فى حين حرصت المدائح وكتابها على الاهتمام بآلام السيد المسيح مضموناً ، دون أن تهتم بالتوسع فى اللقاء بالجماهير كعرض مسرحى » .

وكانت هذه العروض تستمد موضوعاتها من تاريخ الدين المسيحى أيضًا ، وبوجه خاص من الأساطير الدينية ومن تاريخ حياة القديسين ، غير أنها فى الغالب كانت تخلط ذلك الخيط الدينى التاريخى بخيط من الواقع المعاصر ، بل إنها كانت أحياناً تجنح إلى بعض المناظر الوحشية الدموية ، أو بعض الأحداث المعيبة ، ويروى أنه فى أحد العروض لأسطورة سان توماس Leggenda di San Tomaso ولدته أمه على خشبة المسرح ، ويقول سلفيود أميكو بهذه المناسبة « ونأمل أن يكون ذلك قد تم خلف ستار » ، بل إنه ليبدو عند دراسة بعض نصوص هذه العروض أن نسبتها إلى الدين قد أصبحت مجرد تكئة للتوصل إلى إقامة عروض مسرحية دنيوية تحت سمع وبصر الكنيسة التى بدأت محاربتها للمسرح والمسرحيين تأخذ شكلاً هاماً وفعالاً ، فنحن نجد فى بعض النصوص التى تندرج تحت هذه التسمية ، مشاهد جنسية تصل إلى حد

إغراء الرجال للنساء بتزيين الأفعال الفاضحة ، كما نجد كثيرًا من مشاهد الفارس التى تقرب هذه العروض من عروض المهرجين الذين تحدثنا عنهم قبلاً ، والتى قلنا إنها تبشر بميلاد الكوميديا الإيطالية ، وفى أسطورة القديس توماس السابقة الذكر ، نرى مشهد الطبيبين اللذين يعودان مريضًا ، والمشهد يذكرنا بأطباء كوميديا الفن الذين طورهم موليير فى مسرحه ناقداً للطب فى عصره .

وليت الأمر وقف عند هذا الحد ، بل إنه كلما اشتد هجوم الكنيسة ومطاردتها لهذه العروض ، شحذ أصحابها أذهانهم فى البحث عن مشهيات للجماهير يدسونها فى العرض - دون النظر إلى نص الكاتب ، وأيًّا ما كان الأمر ، فإن من أهم هذه المشهيات ، إبداعات مهندسى الديكور والمهندسين الميكانيكيين ، الذين تباروا فى اختراع الوسائل الميكانيكية لتجسيد معجزات السماء ومعجزات القديسين ؛ الأمر الذى خلف للقرون التالية رصيداً من الحيل المسرحية أحسن استغلالها فيما بعد فى المسرح باختراع الكهرباء .

ومهما يقال فى سلبيات المسرحيات الدينية الإيطالية - التى كانت فى نفس الوقت كما أسلفنا مشهيات لاستقطاب مساحات أكبر من الجماهير - فإنها المعبَر الحقيقى بين ظلمة القرون الوسطى وتفتح عصر النهضة ، وإن كانت لم تُسلّم لإيطاليا فى عصر النهضة مسرحاً متميزًا له ثقل المسرح فى فرنسا وإنجلترا وإسبانيا فى نفس العصر . لماذا ؟ . . برغم

أن القرن السادس عشر فى إيطاليا قد أعطى فى فنون أخرى من الأدب دانتى ، وبترا ركا Petrarca وبوكاتشو Boccaccio ؟! ما زال الإيطاليون أنفسهم يبحثون عن جواب . .

حقًّا إن عصر النهضة (الـ ١٥٠٠ والـ ١٦٠٠) فى إيطاليا يقدم لنا سلسلة طويلة من أسماء المسرحيين فى التراجيديا ، نذكر من بينهم تريسانو Trissano وأرتينيو Aretino وفى الكوميديا ، من أهمهم أريوستو Ariosto وماكيافيللى Machiavelli إلا أنهم جميعاً فى النهاية كانوا تقليداً شائهاً للمسرحيين فى روما القديمة ، وبوجه خاص بلوتوس وسنيكا وتيرنسيو .

على أن هذا الفراغ قد أعطى الفرصة للمسرح الشعبى ، بلونيه التراجيدى والكوميدى ، ليتنفس فى جو أكثر حرية وقبولاً ، ولينتقل إلى مرحلة الاحتراف فى شكل فرق دائمة ، وفى هذه الفرق المحترفة ، يتبلور النوعان المسرحيان إلى الميلودراما ، والكوميديا المرتجلة أوكوميديا الفن .

الميلودراما Melodramma والكوميديا المرتجلة Commedia dell'Arte

أدى انهيار الكوميديا المكتوبة فى النصف الأخير من القرن السادس عشر ، إلى تثبيت فنانى الكوميديا المرتجلة ، الذين كانوا يشكلون المجموعات شبه المحترفة ويتنقلون بها بين مقاطعة ومقاطعة ، وبين بلاط وبلاط ، ذلك أنه عندما ينهار أدب المسرح ، تقوى شوكة الفنان

المسرحى المعبر ، ويصبح سيد الموقف : مؤلفاً وممثلاً ومخرجاً . . إلخ . .
ولهذا فقد سمى تيار هذا المسرح المرتجل (كوميديا الفن) أى الكوميديا
التى تقوم أساساً على موهبة الفنان المسرحى ، ولقد كانت هذه الموهبة
متعددة الجوانب ، كحصيلة لتجربة الفنان المسرحى الشعبى على مدى
القرون الوسطى ، فكانت تَضم إلى ارتجال الكلمة التعبير الصامت
Mimo والأكروبات والرقص والتهريج – أو ما نسميه مجازاً بفن
البلياتشو – وهى مواهب كافية بذاتها لخلق مسرح لا يحتاج إلى مؤلف .

على أن مثل هؤلاء الفنانين لابد لهم بطبيعة الحال من منبع
للموضوعات – أو للمضامين الإنسانية – التى يبنون عليها فنهم بالكلمة
أو بالحركة أو بالإيماءة ، والمقطوع به أنهم كانوا يستمدون هذه المضامين
من منابع ثلاثة : الرصيد التاريخى للكوميديا المكتوبة ، ابتداء من
بلوتس وانتهاء بكتاب القرنين الرابع عشر والخامس عشر من أمثال
أريوستو وماكيافيللى ، ثم الرصيد اليومى لحياة الشعب الإيطالى – وهى
آنئذ حياة غنية بالصراعات والحروب والتيارات المتناقضة ، بين الطهورية
المتطرفة التى يتطلع إليها رجال الكنيسة ، والدنيوية اللاهية التى يعيشها
الإقطاعيون من الأمراء والسادة فى قصور مقاطعاتهم ، وربما أضيفت إلى
رصيد التجربة اليومية إلماحات من الأساطير الشعبية ، وأخيرًا تلك الثروة
الهائلة من ملاعيب الأنماط الفنية التى أخذت تنضج عبر السنين ، والتى
سميت فيما بعد بالأقنعة Maschere وهى الأدوار الرئيسية التى يتخصص

فيها ممثلو الجوق أو الفرقة .

ومن أمثلة هذه الأنماط الثابتة : أرلكينو Arlecchino الخادم المغفل الأحمق الذى ينخدع فى ذكائه وألعبانيته ، فى حين أنه فى الواقع إنسان ساذج تدفعه الحاجة الاقتصادية إلى أن يلعب دور المخادع فلا يلبث أن ينكشف ويعترف ، بريجلا Brighella الخادم الماكر الداهية الذى وهبته الطبيعة الدهاء سلاحاً يشق به طريقه فى مجتمع إقطاعى يضيع فيه الفقير إذا لم ينافق ويتملق ويبدع لإشباع شهوات السادة ، وبنطلون Pantalone العجوز البخيل الخشن الشبق الشهوانى – وهو نفسه العجوز الذى يتردد فى الكوميديا الكلاسيكية ، الرومانية بوجه خاص – ، والطبيب المتعالم الجاهل ، الذى يحفظ قاموساً من اللاتينية ، ولكنه فى التطبيق بارع فى إرسال مرضاه إلى الجحيم ، فضلاً عن خشونته وما يعطيه لنفسه من حق الأمر والنهى بصفته مالك ناصية العلوم ومالك حياة الإنسان ، وفى هذه المرحلة دخلت المرأة لأول مرة مهنة التمثيل ، بعد أن كانت الأدوار النسائية تسند إلى الصبية والرجال ذوى الأصوات البيضاء الرقيقة ، نسجاً على منوال المسرح الكلاسيكى ، أو احتراماً للعاطفة الدينية القوية تحت سطوة الكنيسة فى القرون الوسطى ، وقد خلفت لنا هذه المرحلة عدداً كبيراً من أسماء الممثلين وأصحاب الفرق ، كما ورثنا عنها قاموساً واسعاً من التعبيرات والتسميات المسرحية – وبوجه خاص فى فن الكوميديا .

وقد ازدهرت فرق الكوميديا الإيطالية أو كوميديا الفن على مدى قرنين ونصف قرن ، أى بدءًا من منتصف القرن السادس عشر وحتى نهاية القرن الثامن عشر ، وتعرضت لمطاردات كثيرة وصلت حد التحريم ومنع العروض بموجب أوامر من البابوات ، إلا أنها فى هذا المدى من الزمان لم تتوقف . بل انتقلت من إيطاليا إلى فرنسا وإنجلترا وإسبانيا على يد الفنانين الإيطاليين أنفسهم ، حيث نقلت إلى هذه البلاد النواة الأولى للعصر الذهبى لمسرح عصر النهضة .

الميلودراما أو فن الأوبرا :

وإذا كانت كوميديا الفن كما تقدم – تعتبر تطوراً عبر الزمان لظاهرة المجموعات الجوالة من الممثلين ، فإن الميلودراما على العكس من ذلك قد جاءت نتيجة اجتماع بعض المثقفين الفلورنسيين (نسبة إلى فلورانس) فى نهاية القرن السادس عشر لدراسة بعث التراجيديا الإغريقية كما كانت بكل مقوماتها : الشعر ، الموسيقى والرقص ، فى إطار وحدات أرسطو . ولكنهم بدلاً من أن يبعثوا التراجيديا الإغريقية توصلوا فى التطبيق إلى نوع جديد وفريد من المسرح ، يعتبر حتى اليوم من خصائص المسرح الإيطالى وتاريخه ، كما يعتبر اكتشافاً إيطالياً نقياً ، وهو ما عرف بعد ذلك – وما نعرفه اليوم – بالأوبرا Opera وربما كان الفرق الجوهرى بين التراجيديا الإغريقية وبين الميلودراما الإيطالية أنه بينما تعتمد الأولى

على كلمة الشاعر وتقتصر وظيفة الموسيقى والرقص فيها على التعليق فقط تعتبر الكلمة فى الثانية تكأة ومبرراً وإطاراً ، فى حين أن الموسيقى فيها هى الأساس ، والمولف الحقيقى هو مؤلف الموسيقى .

ولقد كان شيئاً منطقياً بالطبع أن تسفر أبحاث أولئك المثقفين الفلورنسيين عن ذلك المولود الجديد ، لأنه أقرب إلى واقعهم الفنى والدينى ، ذلك أن بدايات الأوبرا فى الواقع تستمد حياتها من الدراما الدينية ، ومن تقاليد الموسيقى البوليفونية ، أى موسيقى الأصوات الجماعية البشرية التى لاتصاحبها آلات موسيقية (Musica Polifonica) وقد نشأت داخل الكنيسة وكونت ولاتزال جانبًا جوهريًّا فى الطقوس الكنسية .

ولا نظن أن موضوعنا هنا يسمح بالتوسع فى دراسة تاريخ وتطور الأوبرا ، ولكن الذى يهمنا من آثارها فى تاريخ المسرح الإيطالى أنها كانت الدافع إلى اكتمال عناصر الفخامة الظاهرية التى تكون أساس الباروك فى القرن الثامن عشر ، سواء بالنسبة للإطار التشكيلى (الديكور والملابس) أو بالنسبة لدور المسرح .

لقد حققت هندسة الديكور فى هذه المرحلة قمة فخامتها ، على قاعدة المنظور المسرحى الذى اكتشفه المهندس المصمم سباستيانو سرليو Sebastiano Serlio (١٤٧٥ - ١٥٥٤) والذى يعتبر بحق من أهم مقومات حركة الهيومانزم التى صاحبت عصر النهضة فى إيطاليا . وانتشر

عالميًا صيت عدد كبير من مهندسى ومصممى الديكور الإيطاليين وفى مقدمتهم سلسلة توارثت هذا الفن من عائلة بيبنا Bibbiena كما نالت ميكانيكية المسرح دفعة واسعة وغنية على يد المهندسين الذين أخذوا يتبارون فى إبداع الوسائل والاكتشافات الميكانيكية لتحقيق معجزات التجسيد الطبيعى على المسرح ، وتستكمل الصورة بحركة التشييد الواسعة لأبنية المسارح ذات المقاصير ، وهى أيضًا من ابتكار المهندسين الإيطاليين ، بقصد خلق الجو الفخم المناسب لإمتاع الطبقات الأرستقراطية . . المسرح عند هذه الطبقة إذن هو مكان للقاء ، وللمباراة فى استعراض الألوان والأشكال الزاهية الفخمة من الملابس والحلى والزينة . ولا شك أن مثل هذا الاتجاه المظهرى قد انتقل أيضًا إلى العرض المسرحى الجاد ، وبوجه خاص فى العروض الأوبرالية ، فغلبت الناحية المظهرية المرئية على الكلمة وعلى اللحن ، وأصبح مجال التفضيل بين مسرح وآخر محصوراً فى الديكور والملابس والتفاصيل الفخمة لدار المسرح .

وذاع صيت الفنانين التشكيليين والمهندسين الإيطاليين فى أوربا فأخذت الدعوات تتوالى عليهم من فرنسا وإنجلترا وإسبانيا ، وانتقلت معهم إلى هذه البلاد دور المسرح ذات المقاصير أو المسرح على الطريقة الإيطالية كما نسميه .

ومع مهبط القرن السابع عشر ومطلع القرن الثامن عشر ، يكون

الفنان المسرحى فى إيطاليا قد أعطى كل ما يستطيع من مواهبه الحرفية – سواء بالنسبة للممثل فى كوميديا الفن ، أو بالنسبة للمبدع التشكيلى والمعمارى فى الميلودراما – ويحس المسرح من جديد بالحاجة إلى تدخل المؤلف ليشيد عصراً جديداً يقوم على الكلمة ويمهد لعصر ذهبى فى أدب المسرح على يد عدد كبير من كتاب الكوميديا والتراجيديا فى القرن الثامن عشر ، ويتقدم الجميع ويبلور تجاربهم كارلو جولدونى Carlo Goldoni فى الكوميديا (١٧٠٧ – ١٧٩٣) وفيتوريو الفييرى Vittorio Alfieri فى التراجيديا (١٧٤٩ – ١٨٠٣) .

كارلو جولدونى

(١٧٠٧ - ١٧٩٣)

حياته :

ولد كارلو جولدونى فى ٢٥ من فبراير عام ١٧٠٧ فى ضاحية جميلة من ضواحى البندقية Venezia ، فى أسرة برجوازية تكون جانباً هاماً وجوهرياً من الشعب بالمعنى الواسع .

كان جده يعمل محرراً للعقود فى الإدارة التجارية لقصر الدوق ، وكان بطبيعة عمله على علاقة وثيقة بتجار البندقية الذين أوحوا لفنانى الكوميديا المرتجلة بشخصية بنطلون Pantalone أحد الأنماط المشهورة فى كوميديا الفن ، والتى تكون خطًّا عريضًا فى مسرح جولدونى ، وكان أبوه رجلاً لاهياً يعرف لنفسه حقها فى المتعة وفى الاختيار ، شأن جانب كبير من الأسر البرجوازية فى ذلك العصر.

ولعل انتساب جولدونى للطبقة البرجوازية – برغم اختلاطه بطبقات الشعب من الأرستقراطية إلى طبقة الشغالة – هو الذى جعله يجسد حياة هذه الطبقة فى مسرحه فى صورة تنقل إلينا – وإلى كل الأزمان – صورة حية تكاد أن تكون فوتوغرافية ، من خلال نقده الاجتماعى والأخلاقى اللاذع لسلوكها وتصرفاتها وطرق معيشتها .

ولقد نقل جولدونى هذه الصورة من حياة البندقية وأناسها . بكل ما ورثه من حب لهم ، بحيث نحس فى مسرحه حياة إنسانية متكاملة لا تنقصها التفاصيل ، تتفجر فيها ينابيع الإنسانية بكل ما تحتويه من صدق وزيف ، من سيادة وعبودية ، من عواطف وغرائز . . إلخ . . هذا عن المحتوى ، أما عن الشكل ، عن الصياغة فقد ورثها الفنان جولدونى عن أنماط الفرق الجوالة والثابتة للكوميديا المرتجلة . . لقد عاش جولدونى حياتهم داخل الفرق ، ومع الجماهير فى الشارع أو فى المسرح ، فى القرية وفى المدينة ، وأحب تلك الأنماط المقنعة التى تحمل تحت أقنعتها حياة إنسانية كاملة ، وحولها إلى ضحكة ، وإلى مقلب ، وهى تحمل فى كيانها الفنى ميراث أجيال من حرفة الممثل الهزلى ، الأكروبات ، المهرج . .

ولكن الأزمة الحقيقية التى كانت تواجه مسرح الكوميديا المرتجلة من وجهة نظر جولدونى ، والتى وضع لها مخطط الحل فى مشروعاته المسرحية ، تنحصر فى عدة وجوه : أولها أن هذه النوعيات مرتبطة حياة ومماتاً بممثليها الذين يتوارثونها — أشبه شىء بفنون السيرك — ولقد بدأ الخطر يهدد وجود هؤلاء الممثلين بالفعل منذ مطاردة الكنيسة الكاثوليكية فى القرون الوسطى ، فهاجر معظمهم إلى فرنسا وإسبانيا وإنجلترا . والوجه الثانى أن الباقين منهم فى إيطاليا تجمدوا عند حد ما ورثوه من أشكال فنية ، وهذا يحمل خطورة اندثار هذه الأشكال المسرحية

(وأعنى تفاصيل فن الممثل) أو – وهذا شيء مسلم به – الاقتصار على الاحتفاظ بالشكل المسرحى للقناع (أو للنمط) دون أن يتجدد مضمونه الإنسانى بمعنى آخر وجد جولدونى بثاقب فكره المسرحى أن الممثل فى الكوميديا المرتجلة يحتاج إلى نص مسرحى يجدد من خلاله فنه، ويقول من خلاله كلمته، بحيث تحمل الكلمة معنى جديداً يتغير بتقدم الزمن: نص مسرحى يكتبه مؤلف مسرحى، خصيصًا لهؤلاء الممثلين، ولكن مع شيء جديد وهام فى حياة هذه النوعية من المسرح: نص يبقى بقاء الزمن، وتكون له مقومات العمل الأدبى وفى مقدمتها الخلود، نص يعتنقه فنان المسرح فيؤديه، دون أن يكون بقاء النص مرتبطاً بهذا الفنان أو ذاك، نص يخلد فى النهاية إلى أبد الزمان[1] ويبدأ جولدونى تطبيق هذا المنهج بمعايشة إحدى الفرق فى فينيسيا، حيث يكتب لممثليها الكوميديا الأولى: السيدة الأنيقة La donna di garbo (١٧٤٣) ويهرب من بلده تحت تأثير مضايقات لا حاجة بنا إلى تفصيلها، حيث يقيم فترة فى بيزا Pisa.

وهذه المرحلة يرجع تاريخ مسرحيته الثانية: تروفالدينو خادم سيدين

---

(١) بدأ جولدونى كتاباته المسرحية بمحاولات فى التراجيديا وفى التراجيكوميديا (Tragicomedix) المشتقة عن موضوعات دينية، وفى بعض الأعمال الموسيقية وبوجه خاص ما يسمى بالأوبرابوف أو الأوبرا الهازلة ولكن جهده فى هذه المجالات جهد ضائع إن كان يحسب له فى الدراسات الأدبية فهو محسوب عليه بالنسبة للعروض المسرحية.

Truffaldino servitore di due Padronl ولكنه يعيد كتابتها بعد خمس سنوات لفرقة جديدة ، وتحقق نجاحًا كبيرًا فى أنحاء إيطاليا وبوجه خاص فى فينيسيا .

وتتوالى بعد ذلك بقية المائة وسبع وثلاثين كوميديا[1] : الأرملة الماكرة La vedova scaltra المومس الفاضلة La putta onorata الزوجة العاقلة Le. buona moglie الفارس والسيدة Ilcavalieree ladama أسرة بائع الروبابيكيا La famiglia dell'antiquario وكل هذه الأعمال ترجع إلى عامى ١٧٤٨ - ١٧٥٠ .

ثم تتوالى بقية السلسلة ومن أهمها كوميديا المسرح الكوميدى Il Teatro comico ووجه الأهمية فيها أنه يضع نظرية فى صياغة وأداء الكوميديا ، وقد يذكرنا هذا بالتقاليد التى ورثها عن العلاقة الأدبية والمهنية بين شعراء المسرح فى فرنسا عصر النهضة - موليير وراسين وكورنيل - والتى كتب فيها موليير ، على نفس النسق : نقد مدرسة الزوجات ، وموضوعها لا يزال مطروحًا فى المسرح الحديث حتى الآن ، وبوجه خاص عندما تطرح قضية الجمهور والمسرح . ومن أهم أعمال هذه المرحلة أيضًا ثلاثية جولدونى عن الرحلات ، وقد كتبها فى مسرحيات ثلاث متكاملة : الحنين إلى الرحلات Le smanie per la

(١) يحكى جولدونى فى مذكراته أنه كثيراً ما راهن - بموجب عقود مكتوبة - على أن يكتب لفرقة ما ست عشرة كوميديا فى الموسم . . وأنه بر بالتزامه دائماً .

Le avventure della villegiatuvaحوادث الرحلاتvilleggiatura العودة من الرحلات Il ritorno dalla villegiatura وفى هذه الثلاثية يقدم جولدونى أشد أنواع النقد الاجتماعى لذعًا للبرجوازية الإيطالية ، ويجسد عقد النقص الاجتماعى التى لا تزال حتى اليوم تحكم المجتمع البرجوازى فى كل مكان .

ويمكن أن نستنبط من قراءتنا لمسرحيات جولدونى ميزتين كبيرتين تعطيانه بحق مشروعية أستاذيته للكوميديا الحديثة – إلى جانب موليير – لا فى إيطاليا وحدها ولكن فى العالم كله : الأولى أنه صائغ عبقرى أو « صنايعى » والسر فى ذلك أنه لم يدع لنفسه بادئ ذى بدء حق الابتكار والإبداع لشكل الكوميديا ، بل أخذها وتعلمها عن فنانى الكوميديا المرتجلة ، كما فى التلميذ ، وذلك بمعاشرته منذ الصبا لهؤلاء الفنانين التلقائيين . ثم بالعمل مع الفرق المختلفة طيلة حياته ككاتب أجير . يبيع كتاباته مقدمًا للفرقة ، هذا الطريق فى ذاته ، مكن لجولدونى أصول الصنعة ، بحيث يعتبر مسجلاً ومشرعًا لتفاصيل فن ممثل الكوميديا ، ومستوعباً فى سجله من المسرحيات جميع الموضوعات – السيناريوهات Cenari التى كانت تكون رصيد الكوميديا المرتجلة . والميزة الثانية أنه كرس مسرحه لتصوير مجتمعه تصويرًا صادقاً وأميناً ، داخلاً من باب النقد الاجتماعى ؛ ذلك النقد الذى يحمل سمة الإنسانية المشعة البناءة : فهو لا يقيم نقده على أسس النغمة المتعالية للمثقفين

والفلاسفة ، وإنما على نغمة الإنسان الذى يرى الانحراف ويريد لمجتمعه أن يتلخص منه ، ويعيد بناء نفسه ، وهو مع ذلك يقيم نقده على أرض من العقلانية والواقعية فى معالجة الأشياء ، ولا يترك الباب مفتوحاً للبحث الغامض ، وإنما يضع النقط على الحروف .

ويتميز نسيج جولدونى لمسرحياته بالعقدة البسيطة التى لا تهتم فى الغالب بالقصة أو الحدوتة ولا بالمفاجآت المسرحية التى تثير المتفرج مفضلاً على كل ذلك الاهتمام بالتفاصيل الواقعية – وأكاد أقول الطبيعية – للموقف الإنسانى الاجتماعى .

وبالرغم من انتماء جولدونى للبرجوازية ، وقربه ، بالوراثة ، ومن خلال مهنته المسرحية ، من الأرستقراطية ، إلا أننا نحس فى مسرحه حدباً شديداً واهتماماً واعياً – وأكاد أقول فكرياً بالمعنى الحديث – بمشاكل وقضايا الطبقة الفقيرة ، من العامل إلى الخادم .

الفييرى والتراجيديا

والحنين إلى مثالية الكلاسيكية من جديد

القرن الثامن عشر

ويعد فيتوريو ألفييرى بحق باعث العظمة التراجيدية فى المسرح الإيطالى الحديث ، بعد أن عانى فى طفولته وشبابه حالة ركود وانحدار الفن والأدب الإيطاليين . لقد نشأ منذ البداية فى جو أسرى تسوده الكآبة والحزن ، وكتب أولى كلماته شعراً فى إطار ما قبل الرومانتيكية ، وإذ يكتشف انقساماً خطيراً داخل ذاته كأديب ، بين واقع الحياة الإيطالية الثقيل ، وبين ما يطمح إليه من مُثُل للحياة والأدب والفن — وخاصة بعد أن تخرج فى الأكاديمية الحربية فى تورينو Torino فى عام ١٧٦٦ — يتجه إلى استطلاع أوجه الحياة الفائرة فى فرنسا وإنجلترا وروسيا وإسبانيا ، وينهل بوجه خاص من كلاسيكية العصر الذهبى فى فرنسا ، ثم يعود إلى إيطاليا ليبدأ كتابة مسرحه التراجيدى بمسرحية «كليوباترا» التى عرضت فى عام ١٧٧٥ — مستفيداً بكل مقومات الكلاسيكية الإيطالية واللاتينية ، ومستوحياً طريق بلوتارك Plutarco وماكيافيلى فى رسم الطريق لنفسه كمسرحى : إنه يطمح إلى أن يوظف أدبه لإيقاظ

الضمير الإنسانى ، مؤمناً بقدرية الصراع المفروض على الإنسان الطامح إلى استعادة حريته ، وربما لتحقيق هذا الهدف ذاته يلجأ ألفييرى من ناحية إلى الأساليب الكلاسيكية للسابقين ، محاولاً التركيز والتكثيف فى العبارة ما أمكن ، حتى ليقول فى بيت أو فى شطرة ما كان الكلاسيكيون القدامى والمحدثون يقولونه فى صفحات ، ومن الناحية الأخرى يضيف من زمانه التهاب العواطف والانفعالات ، ويخرج على كل منطق عادى للأمور – إن الفن عنده كيان لا منطق يجب أن يتفوق على أرض المنطق الواقعى – مبشرًا بجيل الرومانتيكيين. وربما ساعد فى بناء ألفييرى أنه عاش كل الأحداث التمهيدية للوحدة والبعث الإيطاليين والدعوة لها ، الأمر الذى يجعل النواة المركزية فى مسرحه التراجيدى تلك الصرخة الوطنية الدائمة إلى تحرير إنسانية الإنسان ، من خلال صراع دموى ضد الطغيان والطغاة ، وضد العواطف والغرائز الذاتية .

ومن خلال ألفييرى يتم الربط بين الكاتب وعصره ، بين القيمة الأدبية والقيمة الأخلاقية والاجتماعية للخلق المسرحى .

وقد كتب ألفييرى ستًّا وثلاثين مسرحية ، منها سبع عشرة كوميديا وتسع عشرة تراجيديا. ومن أهم أعماله التراجيدية : انتيجونا Antigona فرجينيا Virginia ، أجاممنون Agamennone . روزموندا Rosmonda ساءول Saul ، بروتاس الأول Bruto Secondo وبروتاس الثانى Bruto Primo سوفونيسبا Sofonisba ميرا Mirra .

وقد نتعرف على ألفييرى من استعراض اثنتين من أهم هذه التراجيديات : ميرا ، تراجيديا الحب ، وساءول تراجيديا الإنسان وقمة أعماله .

وقد استوحى الشاعر موضوع ميرا من حكايات أوفيديو Ovidio حيث يتحدث عن حب ميرا الطاغى لأبيها تسنيرو Ciniro إلا أن ألفييرى أعاد صياغتها على قاعدة أخلاقية جديدة ، تتفق تماماً والصراع بين العاطفة والواجب – الموضوع الأثير عند الكلاسيكيين الفرنسيين فى عصر النهضة : ميرا فتاة يانعة الصبا والجمال ابنة تسنيرو ملك جزيرة قبرص ، تستقبل عواطفها الطليقة ذلك الحب لأبيها ، ولكنها تكتشف فيه منذ اللحظة الأولى رائحة الدنس والخطيئة ، وهى لذلك تصارعه محاولة أن تصرعه بحبها لرجل آخر – بيريو Pereo الخطيب الموعود زوجًا لها ، وتبذل أقصى جهدها فى نسيان ذلك الحلم الجهنمى بأن تدفع بنفسها بكل كيانها ، فى خضم العمل اليومى ، ولكن دون أن تحقق نجاحاً أى نجاح ، فى التخلص من العاطفة العفنة . . حتى تنغلق أمامها الأبواب ، فلا تجد الخلاص إلا فى الهرب بالموت ، ولذلك فإن مأساتها تصبح مأساة الروح لا مأساة العواطف والأحاسيس ، والمأساة تجرى بكل تفاصيلها داخل ذات البطلة ، التى تبدو أمام مأساتها ضعيفة مجردة من أية وسيلة للصراع أو الراحة النفسية ، وحيدة ومهجورة ، لأنها عاجزة عن البوح بسرها الرهيب إلى واحد ممن يحيطون بها ، الأم

تشكرى Cecri والمربية أوركليا Euriclea بالإضافة إلى الأب – مركز المأساة – والزوج الموعود ، وكلهم لا يحمل لها إلا كلمات الحب الرائق ؛ وكلهم يحيط بها محاولاً التخفيف من حزنها القدرى الذى لا يجدون له سبباً ولا توضيحاً ، فى حين تفاجئهم كل يوم بمبرر جديد تخفى به سرها التراجيدى الرهيب ، لكى تهرب من حبهم العارم الذى يفرض عليها رقابة شديدة ورعاية فائقة .

إن الحدث المسرحى يتركز بالفعل فى هذه المحاولة اليائسة للهرب دفاعاً عن افتضاح سرها . . ولكنها فى النهاية لا تملك إلا أن تفلت سرها الرهيب ، فى اللقاء الوحيد مع أبيها ، ثم تنقض على سيفه لترتكب جريمتها الأخيرة ، حيث خلاصها الوحيد : الانتحار . .

نغمة جديدة من نغمات البطولة فى تضحية هذه الشخصية العظيمة ، تميزها عن « فيدرا » بطلة راسين الخاطئة ابتداء وانتهاء ، والتى اختارت الموت ، لا بقصد التطهر ، ولا بقصد الهرب من وجه المأساة ، ولكن فى إصرار متعمد على الفتك بابن زوجها هيبوليت الذى التهب قلبها بحبه ، عقاباً له على عدم مبادلتها الحب بالحب ، وعلى إصراره على الاحتفاظ بعفافه وطهره . . هذه النغمة فى ذاتها تحمل الدعوة المبكرة للشعب الإيطالى بالاستعداد لتضحيات اليوم العظيم . . يوم الوحدة .

أما « ساءول » – أول ملوك بنى إسرائيل – فهو إحدى شخصيات التوراة ، وقد وجد فيه الأدب والفن شخصية غنية بالصراع ، جديرة

ببناء تراجيدى عريق ، وقد تناوله قبل ألفييرى كتاب كثيرون من المسرحين الإيطالى والفرنسى ، كما تناوله بعد ألفييرى كثيرون ، من أهمهم أندريه جيد الفرنسى المعاصر (١٨٦٩ - ١٩٥١) وكذلك وجدت فيه الأعمال الموسيقية الأوبرالية مادة غنية لمؤلفات موسيقيين أشهرها أوراتوريو جورج فردريك هاندل (١٦٨٥ - ١٧٥٩) والملحمة السيمفونية لجوهان فاجنر (١٩٠٦) ، والصراع الدرامى فى هذه الشخصية يتأتى من توزع نفسه بين الأرض والسماء ، بين عظمة المُلك والسلطان والقوة الأرضية الطاغية ، بالتناقض مع جبروت الله الذى يمارس قوة أعتى من قوى الإنسان . . إنه الصراع بين جبروت الله وجبروت الإنسان ، وتتفجر المأساة فى نفس ساءول ، وهو فى قمة مجده وانتصاره العسكرى ، إذ يتسرب إليه - وقد بدأ يدرك وهن السن - الشك القاتل فى كيد أبنائه وأهله له . . إنهم جميعاً ينفسون عليه ما حققه من ملك وعظمة وسلطان ، ويكيدون له لكى يعزلوه ويستولوا على مكانه وجاهه وثرواته ، وفى مقدمة الكائدين «داود» زوج المستقبل الذى اختاره بنفسه لأعز بناته «ميكول» وكذلك الرهبان ، جميع رهبان السلطة الدينية ، إن ساءول عند ألفييرى ينزع من قلبه كل حب لذويه وآله ، ويبدى لهم من القسوة والجبروت الدموى ما يعتقد أنه يحفظ به مجده وملكه ضد كل الحاقدين ، وضد السماء أيضاً .

ويضطر داود إلى الفرار من وجه ساءول بعد أن وجد حياته

مهددة ، ويقع ساءول فريسة لسلسلة اضطرابات مجنونة – كنتيجة للتمزق الداخلى – ويخسر معركته مع العدو ، ولكنه يموت كملك ، منتحرًا بسيفه ، وقد أيقن فى النهاية أنه خسر نفسه منذ تطلع إلى السماء فى تحد وكبرياء ، غروراً منه بعظمته وجبروته وسلطانه .

ولقد تحدث ألفييرى فى مذكراته كثيراً عن فنه ، عن المسرح بوجه عام ، وعن التراجيديا بوجه خاص ، قال عن المسرح : « أعتقد اعتقاداً جازماً أن الناس يجب أن يتعلموا من المسرح كيف يكونون أحرارًا ، أقوياء ، كرامًا ، مجبولين على حماية الفضيلة والحق ، ومقاومة القسر والطغيان ، يحبون الوطن ، يعرفون حق المعرفة حقهم ، ويشتعلون فى كل عواطفهم ، فى استقامة وكرم ، هكذا كان المسرح فى أثينا » .

وعن التراجيديا كما يكتبها قال : « إن طريقتى فى صياغة هذا الفن أن أسرع ما أمكننى ذلك نحو النهاية ، وأن أتحاشى كل ما يمكن ألا يكون ضروريًّا غاية الضرورة ، مهما يكن الأثر الذى يحدثه ، ومن درس بناء إحدى تراجيدياتى فإنه يكون قد أدرك سر الصنعة فيها كلها ، الفصل الأول غاية فى القصر ، البطل غالباً ما يظهر فى الفصل الثانى ، ليست هناك حوادث بالمعنى المادى ، حوار كثير ، الفصل الرابع قصير ، فراغات هنا وهناك بالنسبة للأحداث ، حيث يعتقد المؤلف أنه ملأها بما فيه الكفاية أو أخفاها بحوار مشتعل ، الفصل الخامس مبالغ فى قصره ، سريع إلى حد الطيران كالفراشة » . .

ونحن نستطيع أن ندرك فى هذه الكلمات أن ألفييرى وضع فى خطته أن يعالج كثيرًا من عيوب الكتاب الذين سبقوه والكتاب الذين عاصروه ، وكم هو متأثر بالكلاسيكيين الإغريق قالباً وهدفاً ، وكم هو نابع من إحساس عارم بحبه لإيطاليا ، أرضها وشعبها ، واعٍ بالنار التى تتأجج فى النفوس من أجل إيطاليا جديدة ، موحدة . . وكم هو واثق أن هذا البعث لن يتحقق إلا إذا تغير الإنسان الإيطالى . .

العصر الذهبى للفرق المسرحية الثابتة

القرن التاسع عشر

على أن صوت ألفييرى قد ترك وراءه زمناً طويلاً من الخواء فى أرض الأدب وإن كانت القصور والإمارات قد ملأت الفراغ بالتنافس فى تأسيس الفرق المسرحية المعانة – سواء تحت احتلال قوات نابليون بونابرت فى أواخر القرن السالف ، أو بعد سقوط نابليون وزوال الحكم الكبير الذى كان يمثله بالنسبة للجماهير وللمثقفين على السواء ، ولقد كانت فترة ازدهار هذه الفرق فترة ازدهار أيضًا لمشاهير الممثلين الإيطاليين ، إلا أن التاريخ يسجل على رصيد العروض المسرحية لهذه الحقبة ملاحظتين هامتين : الأولى أن هذه العروض كانت خليطاً لا يقوم على أساس منهجى ، من تراجيديات ألفييرى وكوميديات جولدونى وربما كان هذا هو الجانب المضىء – بالإضافة إلى كم هائل من الميلودراما والدراما الباكية ، والكوميديات السهلة الصنع التى تقلد فى الغالب الأعم مسرح جولدونى ، وكثيراً من أشكال الاستعراضات الموسيقية ، وفى نفس الوقت بالطبع كانت الأوبرا تأخذ نصيباً هائلاً من اهتمام البرجوازية العالية ، والملاحظة الثانية أن فن الممثل قد بدأ يدخل مرحلة من التركيب والتنظير فى آن واحد : التركيب بمعنى محاولة الممثلين الجمع

بين الغناء والتمثيل وفنون الأكروبات فى وقت واحد ، والتنظير بمعنى محاولة اكتشاف نظرية لأداء الممثل ، وربما كانت الكتابات النظرية عن فن الممثل دليل إدانة لهذا العصر – لا فى إيطاليا وحدها بل فى أوربا كلها – ذلك أن أشهر منظر لفن الممثل فى فلورنسا آن ذاك : موروكيزى Morocchesi فى كتابه «دروس فى فن الإلقاء Lesioni di declamazione » قد وضع لممثل التراجيديا لغة حركية موضحة بالصور الفوتوغرافية لممثلى عصره ، فالحزن بهذا الشكل ، والأسف هكذا ، والإحساس بوطأة القدر كذلك . . إلخ ، هذا الاتجاه فى ذاته – ولو اطلع القارئ على صوره التوضيحية لسخر أيما سخرية – يؤكد ما آل إليه المسرح فى النصف الأول من القرن التاسع عشر من شكلية أوقعته فى قوالب زائفة .

ولكن هذه الظلمة تسلم بدورها إلى شىء من النور على يد كاتب الكوميديا الذى يذكره التاريخ كعلم لمنتصف القرن التاسع عشر ، جوفانى جيرود Giovanni Giraud (١٧٧٦ – ١٨٣٤) والشاعر الكبير ، وكانت التراجيديا ألكسندر مانزونى Alessandro Manzoni (١٧٨٥ – ١٨٧٣) . وتمتاز الكوميديا عند جيرود بالاقتراب من الواقع الاجتماعى ، وبالكاريكاتير النقدى الذى يبلغ حد التجريح والهجاء ، وهو يأخذ من فن جولدونى قليلاً ومن مضمون موليير كثيراً . ومن أشهر أعماله وأهمها «نبيل للصلح

Il galantuomo per transazione » وهو يصور فيها المنافق الحديث ، على أساس الدراسة النفسية ، بما يذكر بشخصية طرطوف الشهيرة عند موليير ، فى إطار مازال يحتفظ بمقدمات ميلودراما العصر ويعتبر جيرود مركز تيار فى الكوميديا يعكس التحول فى مهبط هذا القرن إلى دراسة العلاقة بين الإنسان والمجتمع – تيار فى النهاية يعتبر تقدمة للدعوة إلى أرض الواقع ، وكذلك مانزونى فى التراجيديا ، غير أن الأخير يحتاج إلى وقفة طويلة لأهميته .

مانزونى والتحرر الكامل
من قواعد الكلاسيكية الأرسطية

يعتبر مانزونى الابن البكر للدراسات العلمية الحديثة للتاريخ وللنظريات التى أخذت فى فرنسا وألمانيا وانجلترا تهدم المثالية الفجة للقرن الثامن عشر، وتحل محلها المنطق العلمى المحدد الذى يصور واقع الإنسان، ولذلك فإن مانزونى يرفض - بنظرته العريضة المركبة هذه - الحدود الضيقة للوحدات الأرسطية الثلاث فى التراجيديا، ويبحث عن تركيبة مسرحية حرة أكثر إمكانية للتعبير عن مشاكل العصر، لم تعد تهم مانزونى عقدة الصراع بين الخير والشر، ولا عقدة الصراع بين الحرية والقسر - وكلاهما عزيزتان على الكلاسيكيين وعلى ألفييرى - ولكن الذى يهمه هو ميكانيكية هذه الصراعات : كيف تتفجر أشكال روحية جديدة عبر الانتصار المظهرى للظلم بكل أشكاله، وكيف أن قانون الدموية المنتصرة للقوى الغاشمة يتصارع مع عالمية المثل، فى قالب يكشف عن بغضه لانقسام إيطاليا، وتطلعه إلى وحدتها .

وقد كتب مانزونى مسرحيتين تصوران لحظات وشخصيات من القرون الوسطى فى مقاطعات إيطاليا : كونت دى كارمينولا

Il Conte di Carmignola وأديلكى Adelchi والأخيرة ، فوق أنها تقدم مضموناً يلهب طموح الايطاليين جميعاً إلى الوحدة . تشير بوضوح إلى منهج مانزونى كمبشر بالمسرح الإيطالى الحديث . وإن كان من ناحية الشكل يأخذ من منهج الرومانتيكيين الألمان : جيته . وشيللر ، وربما أيضًا أمام المسرح الإنجليزى شكسبير . ويمثل أفضل ما فى الرومانتيكية الإيطالية .

ولقد اختار الشاعر التاريخ لمسرحيته إطارًا ومضمونًا فى نفس الوقت : إطاراً من حيث أنه اختار جانباً من حوادث التاريخ الإيطالى فى القرون الوسطى وشخصياته . ومضمونًا لأنه لم يكتف بتقديم التاريخ ، إنما تجاوز ذلك إلى الإسقاط بالرمز على قضايا عصره السياسية والروحية . فجاءت مسرحيته دعوة من أصدق الدعوات الوطنية ، ومؤشرًا نابضًا لما يعتمل فى قلوب الشعب الإيطالى من حنين إلى الوحدة .

مهبط القرن التاسع عشر
تؤرخه الوحدة الإيطالية كأساس للطبيعية

أشرنا أكثر من مرة فيما قبل إلى ما كان يعتمل فى نفوس الإيطاليين – فى شمال إيطاليا وجنوبها – وأيًا ما كان لون وجنسية وتبعية الحاكم فى مقاطعاتها – من طموح إلى إيطاليا موحدة ، وتتبعنا فى الأسماء القليلة التى تحدثنا عنها من الشعراء وكتاب المسرح ذلك الحنين إلى ثورة تمزق الحجب والأستار التى تقيمها تناقضات السياسة والجنسية بين أجزاء الأرض الواحدة والشعب الواحد ، ولقد كان الثلث الأخير من القرن التاسع عشر حاسما فى هذا الشأن ، حيث قامت سلسلة من الحروب فى المقاطعات المختلفة لإيطاليا ، كان بطلها الحقيقى ذلك الشعب الطامح فى كل مكان إلى الوحدة ، وانتهت بتحقيق الوحدة فى سنة ١٨٧٠ حيث تم الاستيلاء على روما وأعلنت عاصمة لإيطاليا الموحدة ، وتم الاتفاق بين عمانويل الثالث الملك والبابا بيوس التاسع على إعلان الفاتيكان مدينة دينية وسكناً للبابا داخل روما العاصمة .

ولقد كانت معجزة الوحدة الإيطالية بالنسبة للمسرح سلاحاً ذا حدين ، فمن ناحية تطلع الشعب الإيطالى إلى قالب مسرحى موحد

يعبر عنه فلم يجد إلا المسرح الغنائى (الأوبرا الإيطالية) وكانت خلال القرن التاسع عشر قد استكملت تطورها الفنى وأصبح لها أباطرة فى الإنتاج وفى الغناء والتأليف والموسيقى ، وتم لها بالفعل غزو الشرق والغرب . ومن ناحية أخرى فإن المسرح الدرامى قد أخذ يردد أصداء المذهب الطبيعى الذى تزعمه فى فرنسا إميل زولا . وأصبحت الطبيعية Naturalismo (أوكما يحب الإيطاليون) أن يطلقوا عليها (Verismo) حركة عميقة الأثر فى تأكيد روح الوحدة وترديد صداها بصرف النظر عن استيرادها من فرنسا ، وبصرف النظر أيضًا عن التأثيرات المختلفة للتقاليد الثقافية المتنافرة بين الشمال والجنوب ، بين برودة جبال الألب وسخونة صقلية ونابولى . ففى كتّاب الشمال تجد الطبيعية نفسها فى تصوير البرجوازية برقيق عواطفها ، وسخريتها ، وميلها إلى الصياغة الأخلاقية التقليدية ، وفى كتَّاب الجنوب يتجسد الصراع الأبدى بين الطبيعية (الحقيقية) والروح ، بين الشرف والغريزة الإنسانية ، بين الروح والجنس ، وتهبط اللغة من عليائها لتلتقى بلغة الجماهير فى الشارع ، سعياً إلى تجسيد حقيقة الحياة اليومية ، فيخرج إلى النور رصيد غنى من المسرحيات باللغة العامية – وما أكثر لهجاتها فى شمال إيطاليا وجنوبها ووسطها – هنا يحقق الشعب انتصاراً كبيراً إلى انتصار الوحدة إذ يكتسب مسرحاً يعبر عنه تعبيرًا صادقًا ، عن الملايين من الطبقات التى تصنع بعرقها مجد إيطاليا الواحدة . ومن مقدمات هذه المرحلة فى أوربا – وفى

إيطاليا – أن تقل أهمية التقسيم إلى تراجيديا وكوميديا . لأن النوعيتين تنصهران فى الواقع ، ويجب بالضرورة أن تنصهرا فى صورة الواقع .

ولن يتسع هنا المجال لاستعراض كثير من كتاب المرحلة الطبيعية ، ولهذا فسنختار أبرعهم ، وربما ألمعهم اسماً ، برغم ندرة إنتاجه المسرحى ، ابن صقلية ، ونكاد أن نلمس فى روحه وفى كلمته ابن الصعيد فى مصر . جوفانى فرجا Giovanni Verga (١٨٤٠ – ١٩٢٢) . .

لقد تأثر فرجا – شأنه شأن غيره من كتاب الطبيعية الإيطاليين – بالطبيعة الفرنسية . وبترجمات كبار القصاصين الروس ، تأثر فى قصصه أولاً ، ثم اتجه إلى المسرح ، كوسيلة منطقية يترك فيها الأشياء والأشخاص يلقون بواقعهم مجرداً دون تدخل بالصياغة – ولقد كانت هذه الوسيلة هى طريق الموضوعية عند الطبيعيين .

ويقرر النقاد الإيطاليون أن فرجاً قد سبق الحركة الطبيعية للمسرح الحر فى فرنسا Theatre Libre ولا شك أن ذلك صحيح إذا صح أن فرجا نفذ فى عام ١٨٨٣ (أى قبل إنشاء المسرح الحر بأربع سنوات) مشروع مسرحيته الأولى «فروسية ريفية Cavalleria Rusticana وكانت له قصة قصيرة بهذا العنوان فقرر أن ينقيها من الأجزاء القصصية ويحيلها إلى حوار بين الشخصيات ، ولقد تشكك أعضاء الفرقة المسرحية التى عرض عليها هذا المشروع أول الأمر ، ولكن النتائج جاءت مفاجأة

للجميع ، إذ لاقت نجاحاً مدوياً (وقد يرجع هذا النجاح بالدرجة الأولى إلى قيام اليونورا دوزى Elionora Duse بالبطولة فيها ، وهى تلك الممثلة الفنانة المثقفة التى يدين لها المسرح الإيطالى المعاصر بالكثير) .

والمسرحية فى الواقع لا تخرج عن حدود حادثة من تلك الحوادث اليومية التى تنشرها الصحف ، بخاصة فى مدن وقرى الجنوب الملتهب بالغيرة الجنسية سانتوتزا Santuzza امرأة غرر بها عشيقها وخانها ، فأعمتها الغيرة ودفعتها إلى أن تكشف العشيق أمام زوج غريمتها ، فى يوم عيد الفصح ، بينما أهل القرية يصلون بالكنيسة . إذ بها تحس بأثقال الدنيا تمنعها من الذهاب إلى الكنيسة .

ولكن قمة التصوير الدقيق لعذاب الجنس الذى يمزق الجسد البشرى تأتى بعد ذلك فى مسرحية « الذئبة La Lupa » (١٨٩٦) حيث تحب امرأتان رجلاً واحداً : الفتاة الهشة الرقيقة مارا ، وأمها التى لا تشبع جنساً – مينا – وتنتهى المسرحية بأن يضطر الرجل – نانى – إلى أن يحطم رأس الأم بالفأس لكى يفرغ إلى سعادته وحبه .

ولكن الإغراق فى تصوير تفاصيل الطبيعة يؤدى بالفن وبالفنان إلى الانزواء ، بل إن من العيوب المأخوذة على المذهب الطبيعى ، أنه لا يرقى إلى جمال الطبيعة ، ومن هنا فلابد أن تحدث الردة إلى الصياغة ، وإلى البحث عن الشىء الذى لم تعبر عنه تفاصيل الطبيعة ، بمعنى آخر :

العودة إلى الصياغة ، وإلى الشعر ، ومن ثم إلى التاريخ البعيد أو القريب .

ويحمل لواء العودة إلى الشعر وإلى الصياغة للفن جبرييل دانتزيو Gabriele Dannunzio (١٨٦٣ - ١٩٣٨) الذى يجمع إلى الشعر وإلى المسرح قلب رجل عسكرى ميال إلى المغامرة ، داع إلى التوسع بضم المستعمرات الأفريقية إلى إيطاليا .

هذه هى مرحلة تنافس دول أوربا فى التوسع . . مرحلة تأكيد مبادئ الإمبريالية التى بدأتها فرنسا ثم إنجلترا ، وهى أيضًا مرحلة التمهيد للحرب العالمية الأولى وما جرته من وبال على العالم ، وما أثمرته فى الفن والأدب بكل فروعه من مذاهب جديدة : المستقبلية ، والتعبيرية ، والتأثيرية . . إلخ . .

وتعطى هذه المرحلة للأدب وللمسرح الإيطاليين – وللعالم – واحدًا من أئمة المسرح الحديث ، هو لويجى بيراندللو Luigi Pirandello (١٨٦٧ - ١٩٣٦) الذى يصور فى مسرحه ، من خلال التحليل النفسى والاجتماعى ذلك الصراع الحديث بين الأقنعة . . بين الإنسان كفرد واحد ، وآلاف التحولات الداخلية – والخارجية – التى يخدع بها نفسه ويخدع الغير .

مسرح

(الأقنعة العارية Maschere Nude) وبيراندللو

إن شخصيات بيراندللو غالباً ما تتشابه فى لغتها ، وفى الشكل الأخلاقى لتصرفاتها ، وفى المحن التى تعانى منها : كلها يمزقها قلق داخلى ، وكلها تقريبًا تمنطق : النساء يحاولن توضيح حقيقتهن الداخلية الغريزية كأمهات ، ومأساتهن كزوجات أو كعشيقات ، وأحياناً حاجتهن إلى العتق ، إلى الحرية . والرجال يهاجمون غالباً بملاحظاتهم الحادة الأشكال المتحجرة للحياة وللمجتمع ، هادمين النظام التقليدى : لا حقيقة ثابتة . . كل شىء نسبى ، لماذا ؟ ولماذا أدرج بيراندللو مسرحياته تحت عنوان : «الأقنعة العارية» ؟

لقد بدأ لويجى بيراندللو يكتب للمسرح إبان الحرب العالمية الأولى (١٩١٦) أى أنه بعد أن وصل إلى سن الخمسين ، تحول بصفة نهائية إلى كاتب للمسرح ، وترك القصة الطويلة والقصيرة ، باحثاً عن وسيلة اتصال أقرب إلى الجماهير .

ولد لويجى بيراندللو فى قرية أجريجينتى Agrigenti بجزيرة صقلية فى ٢٨ يونيو ١٨٦٧ ومات فى روما فى ١٠ ديسمبر ١٩٣٦ . كان أبوه وأمه من أسرتين اشتهرتا بالوطنية ، وكان جده لأمه عضوًا بالحكومة

المؤقتة بصقلية عام ١٨٤٨ مما اضطره فيما بعد للنزوح إلى مالطة ، وصودرت أمواله ، وقد كان أخواله الثلاثة من أشهر الغاريبالديين فى سنوات ١٨٦٠ ، ١٨٦٢ ، ١٨٦٦ على التتابع وكذلك كان أبوه ، وقد كان الأب من رجال صناعة الكبريت فى أجريجينتى وغيرها من مدن الجزيرة ، الأمر الذى يسر للويجى فى طفولته وفى صباه دراسة مريحة ، أولاً على يد عريف ، ثم فى مدارس المرحلة الأولى فى قريته ، حيث أغرم بالتمثيل والتأليف صبياً فى الجو العائلى ، مقلداً ما وقع بين يديه من مسرحيات . وقد أتم دراسته الثانوية فى بالرمو Palerwo عاصمة الجزيرة ثم رحل إلى روما ليلتحق بكلية الآداب بالجامعة ، ولما لم تعجبه الدراسة انتقل إلى بون بألمانيا بناء على نصيحة أحد أساتذته ، حيث أتم دراسته للأدب عام ١٨٩١ ، وعمل لمدة عام بالكلية فى تدريس اللغة الإيطالية . وبعد عودته إلى روما نشر ديوان شعره الثانى فى ١٨٩٥ ، وكان قد نشر الديوان الأول قبل سفره من بون .

وفى عام ١٨٩٤ تزوج ابنة أحد شركاء أبيه فى الصناعة ، وقد أدى هذا الزواج إلى سلسلة من المتاعب العائلية كان لها أثر كبير فى فن بيراندللو .

وفى المدة من ١٨٩٧ إلى ١٩٢٢ يضطر لويجى بيراندللو تحت وطأة ظروف الأسرة الاقتصادية ، وبعد أن أفلست صناعة الأدب ، إلى العمل فى التدريس ، وترجع إلى هذه المرحلة أبحاثه ، ومن أهمها ، فن

وعلم Arte e scenza ١٩٠٨ ، المرح L'Umorismo ويعتبر هذا البحث الأخير مفسراً لشعر بيراندللو وفنه . وفى هذه المرحلة أيضًا يكتب بيراندللو معظم قصصه القصيرة وقصته الطويلة الأولى « المهجورة L'Esclusa » ١٩٠١ وهى متأثرة بطبيعية فرجا ، والثانية « المرحوم ماتيا باسكال Il fu Mattia Pascal » ١٩٠٤ التى خرج فيها على حدود الطبيعية ، وقد ذاع صيته عالميًا بصددها وخاصة بعد ترجمتها إلى الألمانية فى ١٩١٥ .

وفيما بين ١٩١٠ ، ١٩١٧ يضطر بيراندللو تحت ضغط بعض المخرجين ومديرى الفرق إلى كتابة مسرحيات ذات فصل واحد ، أو إعداد بعض قصصه القصيرة للمسرح ، غير أن إنتاجه المسرحى يتوافر وينضج فيما بين ١٩١٧ ، ١٩٢٥ ، ففى هذه المرحلة سلم للمطبعة مسرحيات :

« لكل حقيقته » Gosie Cseripare ١٩١٧ « فائدة الأمانة » Il piacere dell'onesta . « العش » L'Innesto . ١٩١٩ . « مثل زمان وأحسن من زمان Come prima, meglio di prima » « كله بالطبيب » Tutto per bene . ١٩٢٠ ، « هنرى الرابع » Enrico IV ١٩٢٢ ، « كل على طريقته » Ciascuno a suomodo ١٩٢٤ .

وفى عام ١٩٢٥ يتوقف بيراندللو قليلاً عن الكتابة ليبدأ نشاطه كمخرج بعد أن قبل إدارة فرقة الأحد عشر بمسرح الأوديسكالكى بروما ، ويقوم على رأس هذه الفرقة برحلات فى إيطاليا وفى الخارج ، حيث يستأنف الكتابة فى فنادق برلين وباريس والولايات المتحدة ، وفى توقفاته القصيرة فى إيطاليا ، وفى هذه الحقبة تم المرحلة الثء٠ن مسرحه وتنتظم ، صديقة الزوجات L'Amica delle mogli (١٩٢٧) مسرح الأساطير: «الموطن الجديد La nuova Colonia» (١٩٢٨). «لا تزارو Lazzaro» (١٩٢٩) والسيمفونية الناقصة «عمالقة الجبل» Giganti della Montagna . وكلها فى الحقيقة مؤسسة على الإلهام الأول لبيراندللو ، وإن كانت أقل واقعية وأعمق شعرًا .

وقد زاع صيت بيراندللو فى العالم فى السنوات الأخيرة من حياته ، ومثلت مسرحياته فى أوربا وأمريكا واليابان وتركيا ، بعد أن ترجمت إلى كثير من اللغات ، وتناولها النقد العالمى بالتحليل ، وكشف عن الجديد فيها ، كما كرمته مختلف الهيئات الإيطالية والعالمية (وقد منح جائزة نوبل للأدب فى عام ١٩٣٤) .

وقد أوصى قبل موته بألا يحتفل به ، وبأن تحمل جثته على عربة الفقراء وتحرق ، ويحمل الرماد إلى صقلية حيث يلحق بصخرة خشنة من صخور ريف أجريجينتى . هذه الوصية فى ذاتها تشهد بإنسانية بيراندللو ، وبارتباطه العاطفى الصادق بالطبيعة الشاعرية لأرضه .

والذى يهمنا الآن هو أن هذه الظروف التاريخية والثقافية والعائلية قد قدمت للإنسانية فى النهاية أول كتاب الطليعة المسرحية فى جيل العشرينيات ، لينقذ المسرح من بقايا الرومانسية ، ومن عفن الكوميديا العائلية المسطحة .

ولقد كان شأنه فى حياته من النقد شأن كل مجدد ، فقد قوبل أولاً بعاصفة من الاعتراضات والتشكيك فى فهم ما يقول فى مسرحه ، سواء من الجمهور أو من النقاد ذاتهم ، فقد كتب أدريانو تيلجر ، Adriano Tilgher وهو من أشهر نقاد بيراندللو ومؤرخيه ، فى ١٢ يوليو ١٩١٦ ، صبيحة العرض الأول لمسرحية «فكر فى الأمر ياجاكومينو» Pensaci Giacomino وهى مسرحية يعتبر بطلها جوستيفوتوتى نمطاً حديثاً لديوجين . فهو مدرس بلغ السبعين ويكاد أن يتقاعد ، ولكى يختم حياته على الأرض ختاماً طيباً يقرر الزواج بالفتاة الصغيرة ليللينا ابنة فراش المدرسة ، لكى تكون وريثته ، وتصارحه الفتاة منذ البداية بأنها مخطوبة للشاب الضائع «جاكومينو» بل بأنها حامل منه ، وبعد قليل يضبطها أهلها بالفعل مع هذا الشاب ويطردونها من بيت الأسرة . وهنا يتدخل المدرس توتى لإصلاح الأمر ، مقرراً أن يتم زواجه بالفتاة ، على أن يعتبرها فى مقام ابنته ، ويولد الطفل ويتردد جاكومينو على البيت فى وضح النهار بعد أن أسندت إليه وظيفة فى بنك بمعاونة المدرس ، وتصرخ المدينة لهول الفضيحة ، مما يؤدى إلى انسحاب

جاكومينو ، ولكن غريمه يقنعه بالعودة إلى بيته الطبيعى ليعيش مع ابنه ويراه ينمو ، ولا يملك جاكومينو إلا أن يفعل ، هذا هو موضوع المسرحية « فكر فى الأمر ياجاكومينو » الذى حدا بالناقد أدريانوتيلجر إلى أن يصف فن بيراندللو فى صحيفة كونكورديا Concordia بأنه فن كَسَل ومتعة ، ليس فيه مضمون عميق ، وليست له جدية أخلاقية ، ولا اهتمامات حية بالروحانيات .

إلا أن الناقد لم يلبث أن أدرك أنه أمام أستاذ كبير لا يقابل بهذه الخفة ، فأخذ يتريث ويزن قبل أن يحكم : كتب « سلفيوداميكو Silvio D'Amico وهو من أعمدة النقد الحديث فى إيطاليا ومن أكبر مخلدى بيراندللو معلقاً على العرض الأول لمسرحية « لكل حقيقته » (Cosièсse vipare) وهى المسرحية التى تتناول الحقيقة من حيث إنها مسألة نسبية ، هى هذه أو تلك ، أو أى شىء تريد ، من الذى يدعى معرفة الحقيقة ؟ والإجابة عن هذا السؤال هو موضوع المسرحية : يصل السيد بونزا إلى مدينة فالدانا مع زوجته وحماته : الحماة تسكن فى وسط المدينة ، فى حين يسكن الزوجان فى أطراف المدينة ، والاتصال ممنوع بين الزوجة والحماة . إلا عن طريق خطابات توضع فى سلة تدلى من النافذة ، ويلعب حب الاستطلاع فى المدينة لعبته . وتكثر الأقاويل ، وتتعدد الإشاعات والفروض ، وخاصة بعد أن رفضت الحماة أن تزور أو تزار ، غير أن الأهالى يقنعون العمدة

بضرورة الكشف عن علاقات هذا الثلاثى ، خاصة بعد أن أكدت الحماة أن الزوجة ابنتها ، وأكد الزوج أنها زوجة ثانية ، وأنه يخفى الحقيقة عن الحماة رحمة بها من وقع خبر موت ابنتها عليها ، ويدبر العمدة مقابلة فجائية للثلاثة ، يطرد فيها الزوج الحماة رحمة بها ، وعندما تظهر الزوجة لأول مرة تحت قناع تقول للعمدة وللأهالى الباحثين عن الحقيقة : هذه هى الحقيقة ، أنا ابنة السيدة فلورا ، وأنا فى الوقت نفسه الزوجة الثانية للسيد بونزا . أما بالنسبة لنفسى فأنا لا أحد . . لا أحد . . أنا من وجهة نظرى من يعتقد أنه أنا ، نعود فنقول إن النقد المنصف لفن بيراندللو قد جاء على لسان الناقد سلفيوداميكو الذى علق على العرض الأول لهذه المسرحية قائلاً :

« ويبدو للنظرة الأولى ، أنه عمل قصد به المزاح وخداع المستقبل . إننا أمام سلسلة من اللامعقولات ، ولكن إذا اختبرنا بهدوء العناصر المكونة لها ، والتى تبدو للوهلة الأولى مغالطات ، لاكتشفنا أن كل ذلك غير صحيح ، وأن العمل يخفى فكراً عميقاً ، ومضموناً فلسفيًا حقيقيًا غير جديد على الكاتب الصقلى العتيد . . . إنه عمل غريب ، ولكنه مع كل غراباته عمل قوى ، وإنتاج جدير ، وعبقرية أصيلة جبارة ، استطاعت أن تتم خلقه بعيداً عن السراديب العادية ، وحوادث الخيانة الزوجية ، بعيداً عن الثرثرات العادية لشخصيات القش والكرتون ، وعن الحلول السهلة الناعمة الملمس كالزيت . إن فيه إحساساً بالإنسانية الرحيمة

النابضة ، يختلط بعرق دفين من السخرية الحارقة وأحياناً من المهزلة فى مشاهد تنساب فى سرعة ولطف » .

وفى يناير سنة ١٩٢١ يقول الناقد بييرو جوبيتى عن مسرحية « فائدة الأمانة » : إنها التعبير الوحيد الذى يستحق التقدير فى المسرح المعاصر ، وإنها تبرز حاجتنا إلى قيم جديدة ، وأخلاقيات جديدة ، ومنطق جديد ، لنحله محل النفاق والسطحية اللذين أصبحا تقريباً تقليدياً ميكانيكيًّا . وفى مكان آخر يعقد مشابهة بين بيراندللو وشكسبير ، ثم يصف بيراندللو بأنه « الممثل الوحيد للعالم الحديث ، شاعر حرّكته مأساة المنطق » .

واللغة التى تتحدث بها شخصيات بيراندللو من أخص خصائص مسرحه ، فهى لغة عصبية ، كثيرة التقطيع ، فياضة بالقلق والأسى ، تتكرر الألفاظ فيها مرة ومرات ، تنساب تماماً كطبيعة هذه الشخصيات القاسية الجامدة الشبيهة بالعرائس الخشبية .

بعد بيرانـدللو

وفى حياة بيراندللو ، وبعده ، تتأجج نار الكلمة فى المسرح ، ويولد عشرات من الكتاب ، كباراً وصغاراً ، وتتجمع خطوط المسرح الإيطالى الحديث ، والمسرح الأوربى الحديث ، حول منهجين رئيسيين : الواقعية المسرحية ، والإمام فيها بيراندللو ، والواقعية التحليلية ، وإمامها برناردشو ، وكلا المنهجين يغزو عالم إنسان النصف الأول من القرن العشرين ، بكل ما فيه من تعقيدات حضارة ما قبل الحربين الطاحنتين وما بعدهما ، ولكل التمزقات التى تزرعها فى داخله المعركة الحامية بين مراكز القوى الدولية عسكرياً وسياسياً واقتصادياً .

وفى إيطاليا يسهم تدخل الدولة باحتضان المسرح وإعانته ورعايته من خلال وزارة الثقافة – وإن كان ذلك جاء متأخراً جداً (١٩٣٠) – فى إذكاء حرارة الحركة المسرحية : أدباً ، وأداء ، ومعماراً ، هذا إلى الأثر الكبير لتطور حركة الإخراج الحديث ، وما أسدته للمسرح فى إيطاليا وأوربا من تنشيط لحركة النقد المسرحى الحديث ، على أرض الفن والفكر .

اثنان كبيران من بين عشرات المؤلفين المسرحيين فى إيطاليا يستوقفان النقد والجمهور ، أوجوبتى Ugo Betti (١٨٩٢ – ١٩٥٣) والمؤلف

الممثل ادواردو دى فيليبو Eduardo de Filippo (ولد فى ١٩٠٠).

وأوجو بتى كاتب شديد الثقة ، يعمل تحت ظروف سياسية غريبة وحادة (فقمة نضجه عاصرت فترة طويلة من فاشية موسولينى) ولكنه مع ذلك يعبر عن إنسان عصره بوضوح صاعق ، ويعرض شخصيات على درجة كبيرة من الواقعية وشاعرية الصياغة ، معبراً عن حقيقة اللحظة الإنسانية . لا فى إيطاليا وحدها . بل فى أوربا كلها .

ومسرحياته الأولى : عاصفة على الساحل الشمالى Frana allo scalo nord ١٩٣٥ ، صياد البط Il cacciatore d'anitrel (١٩٤٠) فندق على الميناء Un albergo sul porto (١٩٣٤) إلخ . . إدانة كاملة لعالم مستبد مقدم إلى الاتهام من قاض لا يرحم . يسجل على الحياة الإنسانية أسرارها العفنة بفزع وحشى . وهو يصل إلى قمة رماديته وقسوته فى تصور واقع العصر فى : «زوج وزوجة» Marito e moglie (١٩٤٧) . «صراع حتى الفجر» Lotta fino all'alba (١٩٤٩) . . إلخ . ولكن قمة هذه المرحلة . أو قمة مسرحه فى اعتقادى هى : «فساد فى قصر العدالة» Corrusione sul palasso dihiustizia (١٩٤٤) .

وبالحديث عن أوجو بتى . نكون قد قطعنا الشوط مع تاريخ المسرح

الإيطالى حتى مهبط الأربعينيات . حيث تنغلق مرحلة شديدة الخطورة والسواد من تاريخ إيطاليا . بخفوت ميزان الحرب الثانية . وتصفية الحساب مع إيطاليا التى كانت شابة ومتفجرة . لتبدأ مرحلة جديدة . . وأجيال جديدة . . بعضها يتلفت إلى الخلف فى غضب . وبعضها يتطلع إلى الأمام باحثاً عن يقين جديد . . ولكن . . ولكن الحقيقة فى كل الأحوال . أن المسرح الإيطالى يغترف فى الخمسينيات وفى الستينيات من رصيد أوربا . قديمه وحديثه . ويلتف بكل الموجات الجديدة فى المسرح الحديث . من ملحمية بريخت ، إلى لا معقول يونسكو وجان جنيه وبكيت وآداموف . فى حين أن الصراع بين اليمين المسيحى فى الشمال وفى الوسط . وبين اليسار الاشتراكى فى الجنوب . يُعد لشىء جديد لم يتبلور بعد . . وربما طغى عليه بريق السينما الإيطالية بموجاتها الجديدة التى غزت هوليود أو تركت لهوليود الفرصة سانحة لكى تغزوها . .

رقم الإيداع	١٩٧٧/٤٧١٩
الترقيم الدولى	ISBN ٩٧٧ - ٢٤٧ - ٦٦ - ٧

١١٨/٧٧/ق

طبع بمطابع دار المعارف (ج. م. ع.)

